CINECLUB NUCLEO

www.cineclubnucleo.com

- Fundación sin fines de lucro
- Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubes
- Miembro de la Federación Internacional de Cine Clubes
- Declarada de interés especial por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires

Temporada Nº **56**

Exhibición Nº **7207**

Cine **Complejo Tita Merello**

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 4825 4102, o escribiendo a nucleosocios@argentina.com

Buenos Aires, lunes 2 de noviembre de 2009

Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 16 años**

MADRE E HIJO

(*Mat i syn,* Rusia / Alemania-1997)

Dirección: ALEKSANDR SOKUROV. *Guión*: Yuri Arabov. *Fotografía*: Aleksei Fyodorov. *Diseño del film:* Esther Ritterbusch, Vera Zelinskaya *Música original*: Mikhail Ivanovich. *Montaje:* Leda Semyonova. *Mezcla de Sonido:* Vladimir Persov, Martin Steyer. *Dirección de arte*: Esther Rittersbusch, Leda Zelinskaia. *Elenco:* Aleksei Ananishnov (hijo), Gudrun Geyer (madre). *Producción*: Thomas Kufus. *Producción ejecutiva*: Aleksandr Golutva, Martin Hagemann, Katrin Schlösser. *Productoras:* Severny Fond, Zero Film GmbH, Lenfilm Studio, O-Film. *Duración original*: 73'.

El Film

-No tenemos noticias suyas desde hace tiempo, ya que sus películas pueden verse, en general, sólo en algunos festivales. ¿Este silencio está vinculado a la duración necesaria para la elaboración de sus películas, a la extrema meticulosidad que usted suele demostrar? ¿O habrá que pensarlo en relación con la dificultad de ser cineasta hoy en Rusia?

-El problema tiene que ver más con ustedes que con nosotros. Todo depende del interés que se dé a nuestras películas. Si no interesan a nadie, nadie las verá. Yo trabajo permanentemente con mi equipo, en documentales o en obras de ficción. Incluso, varias veces hemos tenido el apoyo de productores japoneses, en especial para **Elegía oriental**, **La vida resignada** y para **Vía espiritual**, un largo filme de cinco horas que fue presentado a "Cinéma du réel", el año pasado, en Beaubourg. No conozco descanso alguno en mi actividad; nunca he dejado de hacer escuchar mi voz. Pocos realizadores tienen la posibilidad de trabajar tan intensamente. Después de **Madre e hijo**, del año 1997, empecé con tres proyectos nuevos. Vivimos en una época muy replegada, muy condensada, que nos impone trabajar con mayor rapidez. Pero, de todos modos, no podría estar una semana sin preparar algo, sin reflexionar sobre un nuevo film.

-Usted habla de "equipo", utiliza un "nosotros" colectivo... ¿qué quiere decir? ¿Usted filma siempre con los mismos técnicos?

-Vladimir Presov, mi ingeniero de sonido, y mi montajista, Leda Semyonova, están a mi lado desde siempre. Alexei Fyodorov, el técnico de encuadre de **Madre e hijo**, es nuevo, lo cual es más bien raro a mi alrededor. Trabajamos colectivamente, incluso cuando intento, en la medida de lo posible, concebir mis películas de manera aislada e independientemente. No sé si esto está bien o mal, pero tomo esas decisiones absolutamente solo. No podría trabajar con las ideas de otro, por ejemplo, con las de un guionista.

*-Precisamente, ¿cómo se produjo la idea de **Madre e hijo**?*

-Empecé por buscar, en la historia de la literatura y del teatro, lo que se vinculaba desde un punto de vista espiritual, al tema de la relación madre/hijo. Y por ese lado, exploré infinitamente y en vano; no encontré nada, ningún precedente verdadero.

-Sin embargo, la cultura y el imaginario rusos reservan un lugar particular a la madre...

-Es cierto. La imagen de la madre es algo fuerte en nosotros. Pero yo estaba interesado en la esencia de una relación, como en las posibilidades líricas que ofrecía. Las relaciones entre madre e hijo son primordiales en mi reflexión sobre la vida. De su cualidad depende por completo, desde mi punto de vista, la personalidad del hijo, su profundidad, su interés en tanto ser humano. Un hijo desprovisto de una relación profunda y sincera con su madre no puede sino permanecer en la superficie de la vida. No puede construir nada. Hablamos mucho de esto, especialmente con Yuri Arabov, que participa en la elaboración de mis guiones. El problema fue madurando en mí, durante varios años. Por otro lado, todas mis películas son el resultado de largas interrogaciones. Sólo se hacen cuando ya han permanecido suficientemente en mi interior.

-Si ***Madre e hijo*** *ha sido filmada, ¿entonces hay una razón particular y personal? Esa conclusión y esa maduración, ¿se cruzan con alguna de sus experiencias personales?*
-Desconozco totalmente la idea de autobiografía en el arte. Nunca hubo algo así en mis películas, y espero que continúe así. Si hay biografía, es una biografía del alma, o de la cultura en la que he crecido, de mis lecturas, de mis encuentros con uno u otro tipo de pensamiento. Mis pequeños asuntos privados no tienen nada que ver aquí. No le interesan a nadie y, aún más, no están en la base de mi inspiración. Cuando haya vivido lo suficiente, cuando mi experiencia haya adquirido más amplitud, podría quizás arrogarme el derecho de poner algo de mi vida en las películas. Por ahora, está fuera de consideración.
-Sin embargo, una gran parte de la carga emotiva de ***Madre e hijo*** *proviene de que esa relación está abordada muy concretamente, especialmente en los gestos y las palabras. Éstos parecen relevar una experiencia profundamente íntima, una angustia quizás muy personal. Tuvimos la impresión de que esta sensibilidad habría podido surgir desde una experiencia vivida por usted mismo o por intermedio de amigos cercanos...*
-(largo silencio) ¿Por qué no decirlo?: amo mucho a mi madre. Ella todavía vive; no con muy buena salud, pero vive. Hay algo de angustia en mí, es cierto, por esa vida ahora frágil. Esa emoción que ustedes evocan es un sentimiento iluminador, que proviene directamente del alma. El film es apenas un pretexto, que lanza una corriente, una energía destinada a despertar esa emoción. Es un movimiento muy noble, porque estoy convencido de que la profundidad de los sentimientos reside menos en las películas mismas que en la experiencia de los espectadores que las miran. Mi preocupación permanente es no tomar a la ligera ni al cine ni al espectador. Rechazo divertirme con ellos. Debo ir a lo esencial, porque el arte está hecho de objetivos concretos. Esto es lo que creo. Quizás me equivoque, pero siempre estoy impulsado por esta idea.
-¿Cuáles pueden ser esos objetivos concretos?
-Quizás quiera decir, y desde mi punto de vista constituye una de sus primeras funciones, que el arte nos prepara para la muerte. En su esencia misma, en su belleza, el arte nos fuerza a repetir ese instante final un número infinito de veces; posee una fuerza capaz de conducirnos hacia esta idea. Para que el día en que estemos confrontados con la muerte, podamos hacerle frente, entregarnos a ella sin mucha dificultad. Imagínense una situación muy simple, como la aparición súbita de un duelo en la familia: regresando a casa, nos dicen que uno de nuestros seres queridos acaba de morir. Descubrimos entonces a un ser que hemos amado y que ya no es capaz de movimiento, que está en silencio para siempre. Si no estamos preparados, podríamos perecer, porque no seríamos capaces de superar esa prueba de verdad. El espíritu no soporta esa conmoción sino la ha aprehendido antes. El arte nos ayuda a pasar la noche, a vivir con la idea de la muerte, a llegar al amanecer. No quisiera dar la impresión de emplear fórmulas pomposas o definitivas en esto, simplemente quiero decir que es un [nicho, niche] que encontré y que me ayuda a dar un sentido a mi andar.
-La película parece una aplicación muy exacta de esta idea, en su misma estructura: el hijo ayuda a su madre a pasar la última noche, dándole de beber, llevándola. Él mismo hace ese trabajo de iniciación durante su largo paseo solitario. Y, entonces, todo parece preparado para el último plano de esa mano inanimada, esa mano de cadáver que sin embargo es más dulce, más apacible que mórbida. No hay ninguna sensación de espanto.
-Tiene razón, pero ese plano también puede ser visto de otro modo. El hijo pudo equivocarse: la mano fría de su madre era para él la muerte, pero ¿quién dice que ella no abrió los ojos?
-Esa idea del último viaje, del rito iniciático, de la última ceremonia, el film la trata plásticamente de modo muy preciso. Nunca se sabe si hay que ver allí una angustia, un sueño o una pesadilla, porque la plástica de la imagen está permanentemente deformada. ¿Qué tipo de trabajo realizó para obtener ese resultado?
-Quisiera evocar a propósito de esto una tesis primordial para mí, que implica la idea de que el cine no puede aún pretender ser un arte y que, aunque aspire a serlo, todavía está lejos. Algunos pueden fabular, inventar historias sobre su muerte; yo considero, por el contrario, que ni siquiera ha nacido. Le falta todo por aprender, especialmente de la pintura, porque la apuesta principal es pictórica. La elección más importante para el cine sería renunciar a expresar la profundidad, el volumen, nociones que no le conciernen y que incluso revelan impostura: la proyección ocupa siempre una superficie plana, y no pluridimensional. El cine no puede ser sino el arte de lo [plano, plat]. Este principio me permite, cuando trabajo en una película, permanecer concentrado en uno o dos aspectos, y dedicar a ellos el tiempo necesario. De ese modo, adquiero un poder completo sobre la representación del espacio. Por eso los paisajes de **Madre e hijo**, esos valles, esos campos, esos caminos sinuosos, no tienen mucho que ver con los paisajes que teníamos frente a nosotros en el momento del rodaje. En efecto, están totalmente transformados, aplanados, sometidos a una anamorfosis [anamorfoseados]. Para llegar a ese resultado, utilizamos lentes especiales, vidrios pintados y una serie de filtros muy poderosos, en particular, filtros de color. Todo lo que pudimos encontrar para anular la menor posibilidad de volumen en los planos nos fue útil. Es una especie de reducción al extremo del campo objetivo del cine que, desde allí, se abre hacia otro campo, mucho más inmenso. Llamemos a esto una conversión de lo real durante su registro: la sumisión total del cine a las reglas del arte en el que debería buscar convertirse. Varias veces, por ejemplo, tuve que cambiar la inclinación de un árbol porque no me satisfacía exactamente. Por esto el rodaje fue muy agotador. Fue una larga serie de pequeños ejercicios minuciosos: entre cinco y seis horas de trabajo, a veces, antes de encontrar la buena composición de un plano. Y a pesar de eso, no hubo allí ningún arte verdadero, créanme. Nada más que aprendizaje. No sentí ningún orgullo; y del comienzo hasta el final no fui más que un aprendiz.
-Si usted se considera siempre como un aprendiz, ¿quiénes son sus maestros?

-Prioritariamente, me inspiro en la pintura europea de principios del siglo diecinueve. La obra de Turner me interesa, la Hubert Robert, la de los románticos alemanes, los pintores ambulantes rusos...

-¿Ellos también se preocupaban por aplanar la imagen, como usted?

-Sin dudas tenían otras intenciones en su arte, pero todos compartían una conciencia aguda de los límites de la tela. Es muy simple: sabían que la tela era el único espacio a su disposición, del mismo modo que yo sé que mis películas están concebidas para una pantalla plana. Mis películas están hechas en función de esa superficie. Es allí donde existen, y sólo allí. Rechazo la idea de que el cine exista en otra parte que no sea la pantalla: para mí, por ejemplo, la vida que se desarrolla frente a la cámara no tiene ninguna profundidad. Del mismo modo, lo que sucede entre la pantalla y el proyector no me interesa. La proyección pertenece a los ingenieros y a los ópticos. Las palmas del éxito cinematográfico, tal como existe hoy en día, les corresponden: ellos hacen posible el acontecimiento. Pero en lo que me concierne, los progresos técnicos –nuevas cámaras, [bancos] de montaje, películas- no me permiten más que disponer de un material de partida mejor, de un mejor pigmento de color, si continuamos la comparación con la pintura.

(Entrevista realizada en París, en enero de 1998, por Antoine de Baecque y Olivier Joyard. Las palabras de Alexander Sokurov fueron traducidas por Yves Gauthier. En Cahiers du cinéma, n° 521, xxxxxxx).